

Camila Rojas Cannobbio *

Loreto Caviedes Jeria**

*A*utorías de la *A*udiencia

Estrategias de participación para la creación en danza

*A*utorias da *A*udiência

Estratégias de participação para a criação na dança

RESUMEN

Este texto da cuenta de un proyecto artístico de carácter teórico-práctico sobre la participación de audiencias en el campo de la danza contemporánea, realizado en Chile entre los años 2018 y 2020. En él se investiga la noción de arte relacional y los elementos a considerar en una propuesta dancística de estas características. Para ello se crea un modelo de dispositivo relacional que tiene como eje central la afectación del cuerpo de la audiencia, la que se favorece mediante diversas estrategias de participación. El proceso creativo y los resultados de la presente propuesta se trabajaron a través de una metodología de investigación dirigida por la práctica (*practice led-research*). Finalmente, este trabajo también es una reflexión en torno a las implicancias políticas y sociales de la danza relacional en el contexto en el que se inserta.

Palabras claves: participación de audiencias; danza; arte relacional; cuerpo; dispositivo

ABSTRACT

Este texto trata de um projeto artístico de caráter teórico-práctico sobre a participação de audiências no campo da dança contemporânea, realizado no Chile entre os anos 2018 e 2020. Nele, se investiga a noção de arte relacional e os elementos a considerar em uma proposta dancística destas características. Para isso criou-se um modelo de dispositivo relacional que tem como eixo central a afetação do corpo da audiência, a qual se favorece por meio de diversas estratégias de participação. O processo criativo e os resultados da presente proposta se trabalharam através de uma metodologia de investigação dirigida pela prática (*practice led-research*). Finalmente, este trabalho também é uma reflexão em torno às implicâncias políticas e sociais da dança relacional no contexto no qual se insere.

Key words: participação de audiências; dança; arte relacional; corpo; dispositivo

Las prácticas corporales no son espacios fuera de lo político, lejos del ágora, sino ocasiones para reforzar los lazos sociales o, por el contrario, para reformar, conformar y reinventar los modos de estar juntos

Victoria Pérez Royo

Quizás una de las situaciones que más buscamos evitar cuando vamos al teatro son las obras que nos obligan a participar, ya sea tomando decisiones o teniendo que actuar dentro de la escena. La idea de tener que participar en una obra nos puede dar miedo o hacernos sentir vergüenza debido a la exposición u obligación de tener que hacer algo con nuestro cuerpo que no necesariamente deseamos. Sin embargo, el sentido de este tipo de obras no está ligada a la mera exposición, sino a la posibilidad que la audiencia pueda transformar la realidad escénica, en lugar de solo interpretarla. Las prácticas participativas, como género, emergieron a principios del siglo XX y particularmente en épocas de grandes crisis sociales¹. Esto no es una coincidencia, pues su búsqueda consiste en preparar los cuerpos para otro modo de habitar el mundo, un ensayo de una transformación que en muchos casos solo puede ser vivenciada a través del arte. De este modo, involucrarse en tal ejercicio permite reflexionar acerca de los cambios en nuestras modalidades de actuar, propiciando que cuerpos diferentes se vinculen e intercambien afectos; cuerpos que no están necesariamente disciplinados o entrenados, sino cuerpos que usualmente están desplazados del quehacer artístico.

Al pensar en la importancia de los contextos en que este tipo de prácticas emergen, nos conduce necesariamente a observar las crisis por las

cuales este proyecto ha sido atravesado. Por un lado, el estallido social en Chile, que ocurre en octubre de 2019 y, por otro, la pandemia del virus Covid-19, que se propaga en marzo de 2020 en nuestro país. Ambas situaciones han develado cómo el imperativo del rendimiento y la productividad no solo ha alimentado un sistema económico a costa de la precarización de la vida, sino que también ha anulado la conexión con otros cuerpos, el propio y la capacidad de goce. Así, estos acontecimientos han sido catalizadores para repensar las estructuras sociales, políticas y culturales que nos sostienen; así también como cuestionar el ámbito de la producción artística. Las preguntas sobre qué hacer, para qué y cómo adquieren mayor urgencia, pues el arte está siendo exigido por su contexto. Es así, que la cuestión de la participación, la co-presencia física y la intervención de los cuerpos en el campo de lo relacional adquieran actualmente otro sentido.

Sin duda las artes escénicas, a partir de su capacidad de propiciar el encuentro social en vivo y en co-presencia física, constituyen un terreno fértil para reflexionar en torno a las estructuras de nuestra sociedad, pues como plantea Erika Fisher-Lichte “toda realización escénica es siempre un acontecimiento social, pues en ella estamos siempre, por imperceptible que sea, ante una negociación o estipulación de posiciones y de relaciones” (2011, p. 89). Y de forma incluso más específica, la danza, ya que como señala Andrew Hewitt: “El papel de la danza no se reduce a la mera reproducción ideológica hegemónica, sino que también es el lugar en el que se actualizan y ensayan diversas posibilidades sociales” (en PÉREZ ROYO, 2016, p. 16). Por lo que vemos particularmente en las prácticas participativas en danza, una oportunidad de dislocar las ideologías hegemónicas. En definitiva, podemos pensar estas realizaciones escénicas como un acontecimiento en el que se encuentran inseparablemente lo estético, político y social.

Sin embargo, parece paradójico entonces que, a pesar de la importancia de este tipo de experiencias, y al contrario de lo que ocurre en el teatroⁱⁱ, las prácticas participativas sean tan poco estudiadas en el campo de la danza, sobre todo si pensamos que esta disciplina pone al cuerpo en el centro de su reflexión. Es por ello, que a través del presente proyecto *Autorías de la Audiencia* buscamos proponer una metodología de investigación escénica que se pregunta por las implicancias de la participación de audiencias para la creación en danza contemporánea. Si una de las principales preocupaciones de esta disciplina es el estatuto del cuerpo en escena, propondremos que en una práctica participativa en este campo se debe *afectar* el cuerpo de la audiencia desde una perspectiva *kinética*.

Para ello tomamos como punto de partida la icónica frase de Emma Goldman (1869-1940) “Si no puedo bailar, no es mi revolución”ⁱⁱⁱ, pues este enunciado, anuda dos nociones aparentemente disímiles: baile y revolución, las cuales se vinculan con las problemáticas expuestas en relación con nuestro contexto. Entendemos *baile* como la idea de baile social o popular, una práctica que establece un espacio de encuentro social, acción colectiva gozosa y liberadora que remite a la idea de comunidad. Por otra parte, comprendemos el concepto de *revolución* como un cambio profundo en las estructuras políticas de una comunidad^{iv}, es decir, una transformación del orden establecido. La frase de Goldman –que remite a las ideas de comunidad y transformación desde un goce corporal– nos permitió crear una práctica donde la audiencia pudiera vivenciar físicamente dicha consigna, no solo desde el espacio distante de la audiencia que observa, sino que desde el hacer acción dentro de la propia escena. De este modo, utilizamos la consigna de Goldman no sólo como un discurso, sino como una manera de guiar nuestra investigación, pues nos invita a colocar al cuerpo en un plano

central, y a caracterizar la práctica escénica como un espacio de co-creación desjerarquizada, de colaboración mutua, y que respeta la agencia individual y colectiva.

A continuación, esclareceremos en primera instancia cuáles son las limitantes y consideraciones necesarias para definir una práctica participativa. Luego focalizaremos esta reflexión en el campo disciplinar, donde profundizaremos en nuestra hipótesis sobre la afección del cuerpo de la audiencia y la experiencia kinética. Por último, propondremos una metodología de investigación que derivará en un modelo de dispositivo relacional para la danza.

1. Definiendo el problema de lo participativo

Hablar de participación de audiencias en las artes escénicas es casi una redundancia, pues por definición cualquier realización escénica es intrínsecamente participativa, dado el continuo intercambio que se da entre las y los performers y la audiencia. Este fenómeno denominado por Erika Fischer-Lichte (2011) como *bucle de retroalimentación (feedback loop)*, refiere a cómo todas las actividades realizadas por la audiencia como aplaudir, llorar, moverse en el asiento, reír, etc., afectan y modifican a los actores en el escenario, así como éstos, a su vez, transforman las respuestas de la audiencia. Según la autora, “la co-presencia física de actores y espectadores que constituye cualquier realización escénica, pone en marcha estos procesos irrevocables. Allá donde coincidan físicamente personas, las unas reaccionan a la presencia de las otras, aún cuando no siempre sea perceptible” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.88). Sin embargo, cuando una obra se define a sí misma como participativa, no se refiere a este tipo de participación, sino a una relación más específica entre audiencia y obra.

Gareth White afirma que la participación “es una actividad corporal, en la que la ubicación del cuerpo y su relación con la organización del espacio es fundamental” (2013, p.167). Esto conlleva otro tipo de implicación entre audiencia y obra, otro modo en que la afeción se produce en el espacio de la experiencia. Entenderemos aquí entonces que una obra es participativa cuando intenciona o busca activar la interacción entre los asistentes, o sea, cuando busca convertir al público en un actor, en alguien que ingresa en la obra mediante su capacidad de tomar decisiones, toda vez que la audiencia se vuelve “capaz de afectar el universo social” de la pieza (WHITE, 2013, p. 153). Con esto, el proceso de interacción cambia: ya no se trata solo de ser afectado, sino además de afectar a otros. A propósito de esta noción de participación Erika Fischer-Lichte (2008) menciona un concepto clave que es el cambio de roles, el cual se denomina como

Un proceso de democratización o de definición de relaciones entre los miembros de una comunidad. Tal propósito sólo puede alcanzarse si algunos renuncian al poder y a los privilegios para que otros puedan acceder a ellos. El cambio de roles puede entenderse en este contexto, pues como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. (FISCHER-LICHTE, 2011, P. 102)

Este tipo de propuesta, que concierne al cambio de rol, es decir, que involucra al público en su creación, pertenece a lo que Nicolas Bourriaud (1998) denominó *arte relacional*. Si bien el autor se refiere a las artes visuales, el concepto también ha sido adoptado por las artes escénicas. El arte relacional “toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado” (BOURRIAUD, 2017, p. 15). En estas prácticas se crea una zona de juego entre creadores y audiencia, lo que convierte a esta

experiencia en un campo de diálogos y relaciones. Para lograr esta forma de interacción, es necesario proveer un entorno que la facilite, lo que Bourriaud llamó *dispositivo relacional*, el cual refiere a que “una obra puede funcionar como un *dispositivo* que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos” (2017, p. 35). En la misma línea, Juan Pedro Enrile (2016) plantea que este concepto remite a la disposición particular de un espacio y a la creación de reglas para favorecer relaciones entre los participantes. Se trata de entregar herramientas que orienten de manera básica lo que ocurrirá. El dispositivo en el que los participantes participarán reemplaza las normativas que regulan la vida cotidiana por otras reglas.

Una acción escénica que se fundamenta en la creación de este tipo de dispositivos es lo que Juan Pedro Enrile (2016) ha denominado *teatro relacional* (TR). Según el autor, aquí no se trata de ofrecer al público un proceso exclusivamente intelectual, en el que cada espectador puede construir significados a partir de una representación escénica, sino de brindarle la posibilidad de participar en una situación dada a través de un proceso físico. Las realizaciones escénicas del *teatro relacional*, así como algunas obras de danza contemporánea, no son referenciales “en la medida en que no se refieren a algo existente con anterioridad a la propia acción, a un texto a representar, a una sustancia o esencia a expresar” (ENRILE, 2016, p. 18). En este sentido, en las experiencias participativas no es necesario movilizar un contenido o un tema específico o dado, ya que por lo general aparecen de manera estratégica para invitar o guiar a la audiencia dentro de la realización escénica, y no como columna vertebral de la obra. Como señala James Thompson, el arte “puede contener significados o mensajes, pero lo que hace que sea arte no es el contenido, sino su afecto, la fuerza o estilo

sensible a través del cual produce contenido” (2009, p. 117). Dicho de otro modo, el contenido de la experiencia participativa es la relación humana en sí, esa relación a partir de la cual se puede pensar una manera distinta de hacer comunidad.

Ahora bien, las prácticas participativas también han encontrado detractores. Particularmente, el filósofo Jacques Rancière ha afirmado que “ser un espectador no es una condición pasiva que debemos transformar en activa” (2011, p. 17). El autor declara que la asunción de la condición de la audiencia como pasiva implica identificar el acto de ver como inferior al acto de hacer y saber. En definitiva, la audiencia ya se encontraría en una posición activa al observar:

El público también actúa, selecciona, compara, interpreta. Realiza relaciones con lo que ve y con todas las otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que está frente a él. Participa en la performance al transformarla a su propia manera... son dos al mismo tiempo, distantes espectadores e intérpretes activos de un espectáculo que les es ofrecido. (RANCIÈRE, 2011, p. 13)

Sin embargo, en todas las posibilidades que el filósofo señala, la condición de activa solo es alcanzada por acciones que podemos entender desde una perspectiva de cognición mental: seleccionar, comparar, interpretar o componer aquello que ocurre en el escenario. Entendiendo, por supuesto, que toda acción cognitiva pasa necesariamente por el cuerpo y que no son dominios diferentes e independientes entre sí, la audiencia siempre estaría en un rol activo. En este sentido, no nos resulta útil abordar la discusión en torno a la participación desde las nociones pasivo/activo, sino que desde el nivel de involucramiento corporal que ocurre en el proceso, y cómo ello modifica la relación con el entorno y el propio cuerpo. Nos basamos

pues en una perspectiva fenomenológica y de cognición corpórea^v, las que plantean que aprehendemos el mundo a través de nuestro cuerpo. En este sentido, la comprensión de Rancière sobre el rol activo de la audiencia es limitado, pues no integra la experiencia del cuerpo en su totalidad, en tanto que, al relacionarnos físicamente con el entorno podemos acceder a conocimientos (cognitivos y sensibles) que solo ocurren a través de ese intercambio corporal.

De la constatación anterior es que surgen las interrogantes que nos sirven como puerta de entrada para abordar las prácticas participativas. Desde la perspectiva de la danza, que pone en valor la experiencia del cuerpo, ¿de qué modo podemos repensar la participación de la audiencia más allá de la noción de activo/pasivo? ¿Cómo articular una obra de danza enfocada en la experiencia corporal de la audiencia? ¿Cómo podemos afectar el cuerpo de la audiencia para generar un conocimiento situado y sensible?

2. La participación de audiencia en danza

Si entendemos que el acto de la danza, como explica la coreógrafa Laurence Louppe, “pasa por el movimiento como proceso generador y por estados del cuerpo y por estados de pensamiento” (2011, p. 41), entonces debemos considerar que, al trasladar la noción de participación a esta área, no puede ser exclusivamente comprendida bajo el tipo de actividades que señala Rancière. Por el contrario, al tomar este campo disciplinar como eje central, podríamos afirmar que la participación de audiencia en danza debe ser una participación que afecte el cuerpo de la audiencia. Particularmente en esta investigación el modo de afectar será entendido a nivel kinético. La palabra kinético deriva de la griega κίνησις (kinesis = movimiento), la cual está compuesta por el verbo κινεῖν (kinein = mover) y el sufijo -σις (-sis =

acción)^{vi}. En este sentido, entenderemos por kinético la capacidad de poner un cuerpo en movimiento, en este caso, que el cuerpo de la audiencia pueda ser afectado en términos de movilidad. Es importante aclarar que la comprensión de esta noción es amplia, pues abarca desde los movimientos imperceptibles que ocurren en la quietud hasta el vasto despliegue del cuerpo en el espacio.

En relación con la concepción de los afectos, seguimos la definición de James Thompson, quien basa sus reflexiones en la filosofía de Baruch Spinoza: “la capacidad corporal de afectar y ser afectado o al aumento o disminución de la capacidad de un cuerpo de actuar, participar y conectar” (2009, p. 119). Desde esta perspectiva exploramos las capacidades del cuerpo de la audiencia de involucrarse en la acción escénica, al transformarse y relacionarse con otros cuerpos a su alrededor. Bajo esta concepción, es que para este tipo de práctica^{vii} es importante investigar cómo la invitación a participar no puede ser inducida solamente por indicaciones verbales o lógicas racionales, sino que también es necesario incorporar estrategias corporales que busquen afectar la movilidad de la audiencia.

Al revisar la escena dancística tanto en Chile como en el extranjero, podemos observar que existen muchas obras que podrían ser pensadas desde esta noción, pues afectan el cuerpo del espectador en tanto éste se involucra físicamente en la pieza a través de estrategias corporales realizadas por intérpretes. Ejemplo de ello es *Work/Travail/Arbeit* de Anne Teresa de Keersmaeker, obra que busca crear una coreografía en la forma de una exhibición de museo. La pieza ocurre en un espacio no escénico, donde la audiencia deambula, y la cual se ve modificada a partir de los movimientos de los intérpretes. Aquí la audiencia se mueve de un lugar a otro, da espacio, corre, reacciona e incluso se contagia del movimiento de las y los bailarines.

Otro caso es *Los objetos coreográficos* de William Forsythe, la que se define como una instalación plurisensorial, coreografiada con el público. En ella se disponen varios objetos motorizados, con los cuales la audiencia interactúa respondiendo a sus movimientos. Por último, *Las danzas del futuro*, dirigida por Francisco Bagnara, obra que busca ser una mediación entre bailarines y transeúntes de la calle, generando diversas maneras de encuentro y participación social. En ella se utilizan múltiples estrategias, como copiar lo que los transeúntes hacen, moverse alrededor de alguien o invitarle a través de un gesto a participar.

Se trata de piezas que ponen de manifiesto el interés global que ha tenido la danza por este tipo de prácticas. Si bien se valora este quehacer en tanto obra, uno de los objetivos de nuestro proyecto es relevar el proceso de creación como práctica y metodología de investigación generadora de conocimiento, lo que implica además valorar tanto su análisis como los discursos desprendidos desde el quehacer.

Por otra parte, cabe mencionar que esta investigación pretende ser un aporte para la escritura en torno a las prácticas participativas en danza sobre todo en nuestro territorio. Si bien la mayoría de las y los autores citados en este escrito provienen de Europa, empleamos sus ideas como antecedentes para desarrollar reflexiones nuevas. Así, buscamos ampliar el pensamiento e investigación en esta área, considerando que este género no constituye parte de la estética y los discursos dominantes presentes en la danza contemporánea.

3. De la práctica a la metodología y de la metodología a la práctica

Si entendemos que el arte y la obra artística construyen y aportan conocimiento en sí mismos, el estudio de su metodología también se hace

necesario, pues contribuye al posicionamiento analítico y discursivo de dichas creaciones en el campo de las artes en las que se inserta. Desde este deseo es que buscamos examinar aquellos elementos que se requieren para realizar una práctica de danza participativa, utilizando como metodología la investigación dirigida por la práctica (practice-led research). Esta se ocupa de la comprensión y análisis de la praxis artística:

el objetivo principal de la investigación es avanzar en el conocimiento sobre la práctica, del estudio de sus principios como fuente de generación de conocimiento de la propia práctica –la praxis artística se convierte aquí en parte integral del método investigador y no objetivo final para ser estudiado–. (CRESPO-MARTÍN, 2016: 16)

Nuestra investigación radicó en dilucidar cuáles son los principios de una práctica participativa en danza para elaborar un modelo de dispositivo relacional, que posteriormente sería aplicado en una obra. Para llevar a cabo esta metodología, nuestro procedimiento fue realizar sesiones teórico-prácticas en las que se indagó en obras y prácticas participativas, estudios sobre arte relacional y ejercicios de aplicación de conceptos. A partir de lo anterior seleccionamos ciertos principios que nos parecieron significativos para este tipo de exploraciones. Luego, realizamos laboratorios de experimentación con participantes, los cuales tenían como objetivo poner en práctica las estrategias encontradas. Finalmente, organizamos y clasificamos este material para la creación de un modelo de dispositivo relacional, el cual fue posteriormente utilizado para la creación de la obra *Si no puedo bailar, no es mi revolución*.

Una de las investigaciones a las que acudimos para comprender las prácticas participativas fue *Teatro relacional: una estética participativa de*

dimensão política de Juan Pedro Enrile. Allí el autor presenta un cuadro comparativo donde expone las principales características y diferencias de distintos tipos de teatro: narrativo, asociativo, argumental y relacional, los cuales analiza según las siguientes clasificaciones: composición, construcción dramática, rol del actor/actriz, rol de la audiencia, espacio/tiempo, entre otras. Con este insumo repensamos nuevas categorías considerando aquellos elementos que podrían ser relevantes para crear una práctica relacional en danza.

Esta nueva categorización nos permitió determinar un campo de creación en el que las variables son siempre las mismas, pero los resultados diferentes, al emerger el carácter participativo. La conjunción de estos diversos componentes genera lo que podemos llamar un dispositivo relacional, es decir, una estructura que organiza la manera en que las personas se relacionan en un determinado contexto y a través de una acción particular. Con este marco pudimos distinguir los siguientes aspectos necesarios para elaborar una práctica participativa:

Contexto: tiempo y espacio determinado que permite que la acción escénica ocurra. Puede ser ficcional o autorreferencial.

Invitación: modo en que la audiencia es invitada a participar del contexto; le permite conocer cómo opera la acción escénica.

Roles: funciones que cumplen tanto bailarín/a como audiencia dentro de la acción escénica. Pueden ser múltiples, simultáneos e intercambiables.

Reglas: orienta las acciones y relaciones dentro de la acción escénica. Deben ser claras, conocidas y comprendidas por quienes participan. Pueden ser tácitas o explícitas.

Estos elementos, ya sean intencionados o espontáneos, siempre existen en cualquier práctica u obra participativa, independientemente del

tipo de disciplina artística con la cual se trabaje: teatro, performance o incluso instalación. Es por ello que, para efectos de esta investigación, llamamos a estos cuatro primeros elementos *estrategias de participación básicas*. Si pensamos en la especificidad de la danza, y en la hipótesis de esta investigación en la que el cuerpo de la audiencia debe ser afectado a nivel kinético, es que se vuelve relevante agregar un quinto elemento que lo considere. Le llamamos *estrategias de participación corporal*, pues se refieren al modo en que el cuerpo de la audiencia es afectado, en tanto pueda accionar, participar y conectar con los otros cuerpos dentro de la acción escénica.

Para este proyecto en particular, elaboramos tres tipos de estrategias de participación corporal, en la que cada una busca afectar al cuerpo de la audiencia desde una perspectiva diferente: *movimiento*: cambio a nivel kinético que permite que el cuerpo o un segmento del cuerpo de la audiencia se pueda movilizar a través de un espacio y tiempo determinado; *objeto kinético*: elemento que permite modificar la sensación corporal y movilidad de la audiencia a través de su uso o acción; y *sonido*: estímulo externo capaz de afectar la movilidad y comportamiento de la audiencia a partir de la evocación de resonancias corporales^{viii}.

A continuación, describimos cada una de estas estrategias:

3.1. Movimiento

Esta estrategia busca afectar el cuerpo de la audiencia, en tanto este puede interactuar con la acción escénica y con los otros cuerpos que le rodean, a través del movimiento. Para diseñar las estrategias, utilizamos ciertas lógicas de relación que operan en algunos ejercicios de improvisación, clases de danza, puestas en escena e instalaciones coreográficas. Estas

experiencias permiten organizar los cuerpos a través de códigos internos sin indicación verbal. A partir de los movimientos de bailarines/as o bien de objetos, la audiencia comprende la acción escénica y cómo involucrarse si así lo desea. Luego de nuestra investigación práctica, extrajimos diversas estrategias de participación kinética^{ix}, cuya clasificación mostramos en la Tabla 1:

Estrategia	Descripción
Contagio	Movimiento que se transmite a un cuerpo por la influencia de otro cuerpo.
Contigüidad	La cercanía a un cuerpo que está en movimiento puede producir movimiento en otro cuerpo.
Oposición	Acción de oponerse a algo o alguien; permite que el cuerpo entre en movimiento ^x
Imitación	Un cuerpo decide moverse a partir de la copia de lo que otro cuerpo realiza.
Acción-reacción:	Un cuerpo se moviliza como respuesta a la acción que otro cuerpo ha realizado.
Ausencia de un sentido o facultad física	Al privar a un cuerpo de un sentido o facultad física, éste adquiere una mayor conciencia de las otras partes de su cuerpo. Muchas veces esto implica la colaboración de otro cuerpo que le ayude a suplir esta ausencia.

Tabla 1. Estrategias de participación de movimiento

3.2. Sonido

Esta estrategia busca afectar el cuerpo de la audiencia a partir de un estímulo sonoro. Al observar las posibles funciones de esta estrategia, distinguimos tres tipos (Tabla 2)

Estrategia	Descripción
Realizar sonidos	Permite que la audiencia viva una experiencia a nivel kinético a través de la realización de sonidos. Ocurre a través del uso de objetos kinéticos sonoros o la manipulación de instrumentos de pequeña escala.
Guía	Orienta la participación de la audiencia en relación con el ritmo, quietud, velocidad y acción.
Atmósfera sonora	Conjunto de sonidos que caracteriza un determinado ambiente, el cual es percibido a nivel sensorial por la audiencia. Permite afectar su conducta y movilidad.

Tabla 2. Estrategias de participación sonora

3.3. Objeto kinético

Esta estrategia es un invento y diseño original de este proyecto. Los *objetos kinéticos* buscan afectar el cuerpo de manera tal que la audiencia pueda participar de la acción escénica a través de una movilidad y una conciencia corporal particular, que es propiciada por el uso o la activación de un determinado objeto (Imagen 1). Desde esta perspectiva, la investigación radicó en la búsqueda de materiales que pudieran alterar las sensaciones, el movimiento y el tipo de conexión de los cuerpos participantes entre sí^{xi}. Para esto se indagó en diferentes objetos que podían ser utilizados tanto de forma individual como grupal. Es posible distinguir dos tipos de objetos de acuerdo a la manera en que el cuerpo es afectado (Tabla 3):



Imagen 1. Objeto kinético de acción

Estregetia	Descripción
Objeto kinético de acción	Permite participar del ejercicio escénico a través de la realización de acciones que generan movildades y sensaciones corporales particulares a través de su manipulación. El tipo de activación de los objetos puede ser individual o colectivo, según lo decida la audiencia.
Objeto kinético de uso	Permite modificar la percepción del cuerpo, alterando el sentido de propiocepción y kinética, a la vez que permite conectar con otros cuerpos desde una movilidad particular a través de su uso. El tipo de activación de los objetos puede ser individual o colectivo, según lo decida la audiencia.

Tabla 3. Estrategias de participación con objetos kinéticos

Este modelo de dispositivo relacional compuesto por estrategias de participación básicas y corporales fue aplicado en los laboratorios con audiencia, lo que nos permitió indagar en un amplio abanico de ejercicios. Dichos encuentros se realizaron en la corporación cultural Balmaceda Arte Joven y Sala Garage entre agosto y octubre del año 2019, en Santiago de Chile. A los laboratorios asistieron mujeres y hombres entre 20 y 80 años de edad, con y sin experiencia en artes escénicas.

A continuación, se describen tres exploraciones que son analizadas a partir de una tabla metodológica, los testimonios de la audiencia y graficadas con videos. Los *links* para revisar el material audiovisual se encuentran bajo el título de cada ejercicio.

4. Exploraciones con el modelo de dispositivo relacional para la danza

4.1. El circuito

▶ video 1. <https://vimeo.com/423279665>

Esta exploración consiste en un circuito de acciones kinéticas y sonoras guiadas por instrucciones escritas y un mapa espacial dibujado en el suelo. Para iniciar el circuito las y los participantes deben elegir un rol: ser intérpretes o audiencia. Los primeros recorren el circuito con un vestuario sonoro de cascabeles y maderas, haciendo acciones como: saltar, sacudir, silenciar, etc. Los segundos se sientan con los ojos vendados a “espectar” el sonido que van construyendo las y los intérpretes. Al finalizar el recorrido, se puede cambiar de rol. (Imagen 2 y Tabla 4).



Imagen 2. Objeto Kinético de uso diseñado para el ejercicio El Circuito

Estrategias de participación básicas				Estrategias de participación corporal		
Contexto	Invitación	Reglas	Roles	Movimiento	Sonido	Objeto kinético
Autorreferencial.	Recorrido guiado a través de instrucciones escritas y señaléticas espaciales dispuestas en el suelo.	Explícitas: instrucciones escritas. Tácitas: silencio verbal.	Participantes e intérpretes y audiencia. Bailarinas: ayudantes.	Ausencia de un sentido.	Realización de sonidos.	De uso.

Tabla 4. Resumen modelo de dispositivo relacional El Circuito

Durante el círculo de conversación, posterior a la exploración, la audiencia comentó que los *objetos kinéticos* empleados les facilitó la experiencia danzaria, pues no estaban centrando su atención en un tipo de ejecución dancística ni en su rendimiento, sino al contrario: su foco estaba

puesto en hacer sonar y explorar los objetos. De este modo, por consecuencia de otra acción y de manera intuitiva se fue construyendo una danza.

Sin embargo, los y las participantes opinaron que el tipo de invitación escogida (*recorrido guiado a través de instrucciones*) tenía exceso de indicaciones: texto escrito y señaléticas, por lo que estaban muy preocupados/das de entender que había que hacer y con temor de hacerlo “mal”. Sin duda, estos juicios no propician la conexión con el propio cuerpo y el goce colectivo del encuentro, ya que relega la experiencia corporal a segundo plano y un proceso racional opera en primera instancia.

Una estructura tan cerrada como la de esta experimentación deja un espacio muy limitado de co-creación con el público. En este sentido, los dispositivos relacionales funcionan toda vez que hay un “vacío” que se pueda llenar con lo que propone la audiencia. Este espacio de co-creación se da entonces cuando la estructura participativa es lo suficientemente abierta como para que los y las participantes puedan componer y transformar la experiencia a través de sus acciones.

4.2. El regalo

▶ video 2. <https://vimeo.com/423845190>

Esta exploración es un experimento sin instrucciones, donde la audiencia debe suponer o inferir qué hacer. La audiencia ingresa a una sala vacía con una caja de regalo instalada en el espacio. En su interior hay unos cinturones con cascabeles y un dibujo explicativo con sus modos de uso. En la sala suena una música con un pulso marcado que acelera, desacelera, se pausa y retoma. Las y los participantes pueden decidir sincronizar sus

movimientos y sonidos con la música y/o con el resto de la audiencia. (Imagen 3 y Tabla 5).



Imagen 3. Escena del ejercicio El Regalo

Estrategias de participación básica				Estrategias de participación corporal		
Contexto	Invitación	Reglas	Roles	Movimiento	Sonido	Objeto kinético
Autorreferencial.	Una caja de regalo instalada en el espacio vacío.	Tácitas: Abrir el regalo. El grupo se autorregula.	Participantes	Contagio.	Guía. Realización de sonidos	De acción y de uso.

Tabla 5. Resumen modelo de dispositivo relacional El Regalo

Luego de esta práctica, las y los participantes expusieron que un elemento tan reconocible y cotidiano como un paquete de regalo fue suficiente para entender qué hacer con él, lo que les permitió auto-organizarse de manera espontánea y creativa. El objeto regalo generaba tal

misterio, que debatieron un tiempo si abrirlo o no y ello les despertó el interés por el juego propuesto. En este sentido, el uso de un elemento que abre la curiosidad de la audiencia, invita por sí mismo a hacer-accionar dentro de la propuesta.

No obstante, la audiencia observó que la libertad o la falta de instrucción/guía no asegura el disfrute de la experiencia, pues generó formas de autocontrol, de juicios, de individualismo y de liderazgo jerárquico que emergieron de forma espontánea entre quienes participaron de la práctica.

Por otra parte, las/los participantes comentaron que el sentido de colectividad se perdió una vez abierto el regalo y se dio paso a la exploración libre de los cinturones con cascabeles, pues ya no había un objetivo común y ello hacia la experiencia menos estimulante.

Es importante mencionar que la libertad que ofrece la no instrucción explícita y la falta de un guía o líder puede ser algo que favorezca la experiencia, en tanto se interpela a la audiencia a actuar como colectivo y a tomar decisiones dentro de la acción; en otras palabras, se le otorga un poder. Sin embargo, es fundamental que en algún momento de la experiencia se encauce dicha acción, ya que estas exploraciones escénicas debiesen poseer una orgánica y cierta intencionalidad, la que se sostiene a partir de distintas directrices e invitaciones retroalimentadas por la audiencia.

4.3. La comparsa

▶ video 3. <https://vimeo.com/423849264>

Esta exploración tiene por contexto el carnaval latinoamericano, en el que encontramos a las comparsas, las que se dividen en cuerpo de baile y banda. Al ingresar al espacio la audiencia se encuentra con dos estaciones: la

primera es la del cuerpo de baile y la segunda es la banda. Las y los participantes deciden a qué agrupación pertenecer. En cada estación hay una guía, quien enseñará a la audiencia una secuencia de pasos o un ritmo para tocar. En la secuencia es la banda la que guía el ritmo del cuerpo de baile y es el cuerpo de baile el que guía espacialmente a toda la comparsa. Una vez que la audiencia está familiarizada con la estructura, las guías intercambian el rol con algún/a participante, con el objetivo de que el liderazgo rote entre el grupo (Imagen 4 y Tabla 6).



Imagen 4. Escena del ejercicio de La Comparsa

Estrategias de participación básicas				Estrategias de participación corporal		
Contexto	Invitación	Reglas	Roles	Movimiento	Sonido	Objeto kinético
Carnaval.	Las dos guías de la comparsa invitan a la audiencia a pertenecer al cuerpo de baile o a la banda del carnaval.	<p>Tácitas: seguir las acciones de las guías y el silencio verbal.</p> <p>Explicitas: el rol de la guía es reemplazable.</p>	<p>Audiencia: bailarines/as y músicas/os.</p> <p>Bailarinas: guía del cuerpo de baile y guía de la banda.</p>	<p>Imitación</p> <p>Contagio</p> <p>Acción-reacción.</p>	<p>Guía.</p> <p>Realización de sonidos.</p>	De uso.

Tabla 6. Resumen modelo de dispositivo relacional La Comparsa

De esta exploración la audiencia destacó el contexto ofrecido para la práctica: el carnaval. Ello les facilitó saber qué hacer y cómo situarse sin instrucciones verbales, lo que les mostró otra manera de comunicarse y organizarse a nivel colectivo.

Por otra parte, las y los participantes valoraron el uso del vestuario, en este caso las capas y su despliegue de gran dimensión, para motivar el movimiento por lo lúdico que les resultó moverse con ellas; además, la percibieron como un "disfraz", de manera que no se sentían expuestos/as al momento de bailar. A su vez, la audiencia hizo notar que los sombreros del rol de guía funcionaban como una especie de "antifaz", que les permitía ocultar el rostro y por lo tanto sentirse en resguardo una vez que asumían dicho rol. Así mismo, el uso de instrumentos para manipular y hacer sonar también les dotó de un sentido lúdico la experiencia y fue una buena alternativa para quienes no se sintieron cómodos/as con el baile, pues de igual manera vivenciaron una experiencia que afectó su corporalidad a través de la manipulación del instrumento y el ritmo que debían llevar.

Un hallazgo de esta estructura fue la operación del reemplazo, es decir, la rotación del cambio de rol, pues el nuevo guía puede proponer un nuevo repertorio para el cuerpo de baile y la banda. La estrategia busca que tanto bailarinas y audiencia estén en el mismo estatus o nivel, con el objetivo de que la participación en tanto co-creación de la experiencia ocurra.

5. Puesta en práctica del modelo de dispositivo relacional en una obra de danza

La creación de esta obra participativa se llevó a cabo en el centro de residencia y creación Graner durante el mes de diciembre del año 2019, en Barcelona España. En este trabajo en proceso participaron mujeres y hombres entre 20 y 45 años de edad, con y sin experiencia en artes escénicas.

Para comenzar a crear esta pieza, además de implementar el modelo de dispositivo relacional dancístico –que incluye las estrategias de participación básicas y corporales–, usamos como base creativa la consigna “Si no puedo bailar, no es mi revolución”. La decisión de tomar dicha frase como inspiración creativa tiene relación con que en Chile en dicho periodo ocurría la revuelta social, por lo que fue una manera de continuar preguntándonos por los cambios sociales y la implicación del cuerpo en ello. De este modo, iniciamos el proceso de creación explorando el binomio baile/revolución a partir de las siguientes preguntas: ¿cuál es la relación que se puede establecer entre las nociones de baile y revolución? ¿Es posible imaginar una revolución en movimiento? ¿Puede ocurrir la revolución desde el goce de los cuerpos? ¿Se puede pensar la revolución como la formación de un colectivo en estado de goce?

“Si no puedo bailar, no es mi revolución”

▶ video 4. <https://vimeo.com/423256389>

Esta primera versión de la obra parte con la ficción de un “Museo de la revolución”, donde se invita a la audiencia a participar de un recorrido guiado. Las guías del museo relatan al público la historia de una revolución inespecífica, que podría remitir al movimiento social en Chile (2019) o a cualquier hito revolucionario de la historia. En este museo se pueden encontrar “piezas” (objetos kinéticos) que remiten a la indumentaria utilizada por las y los manifestantes durante la revolución.

Luego del recorrido por el museo, las guías ofrecen un espacio de interacción con las piezas expuestas. En este momento se da paso a una zona de juego y exploración libre con los objetos kinéticos. Esta escena es interrumpida por un cambio de contexto: se recrea la calle con textos proyectados y sonido ambiente. Las guías de la experiencia, ahora encapuchadas, entregan instrucciones escritas en papeles a la audiencia, en las que se les solicita participar de uno de los grupos clave de la revolución: “primera línea”, “círculo de camuflaje”, “el bochinche”, “la revuelta” o “los transeúntes”. Cada grupo debe realizar ciertas acciones kinéticas en relación con los movimientos de los demás equipos.

Aquel momento culmina con la irrupción del sonido de una sirena y un texto proyectado con el relato de la llegada de la policía a la escena. En ese momento se le ofrece a la audiencia elegir su final: Huir por el túnel de escape (un túnel de tela), morir desplomado sobre el suelo o quedarse como testigos inmóviles de la acción. Luego de que las y los participantes hayan ejecutado su final, se proyecta un texto con la narración del término de la revolución. En él se cuenta que luego de meses de movilizaciones la ciudadanía logra

triunfar y que para celebrar el hito las y los revolucionarios se reúnen en la plaza principal de la ciudad para bailar en comunión. En ese momento comienza a sonar una cumbia y de esta manera la audiencia es invitada a bailar el final de la obra (Imagen 5 y Tabla 7).



Imagen 5. Escena de la obra Si no puedo bailar, no es mi revolución
(archivo personal del colectivo)

Estrategias de participación fundamentales				Estrategias de participación corporal		
Contexto	Invitación	Reglas	Roles	Movimiento	Sonido	Objeto kinético
Museo de la revolución.	Recorrido guiado.	Tácitas: seguir y escuchar a las guías del museo. Silencio verbal por parte de la audiencia.	Audiencia: visitantes. Bailarinas: guías de museo.			
Sala de ensayo.	Se ofrece una zona de juego y exploración.	Tácita: Explorar libremente con los objetos kinéticos.	Audiencia: jugadores/as. Bailarinas: facilitadoras.	Contagio. Contigüidad. Acciónreacción.	Atmósfera sonora. Realización de sonidos.	
Calle.	Acciones orientadas a través de instrucciones escritas.	Explícita: seguir las instrucciones.	Audiencia: primera línea, círculo de camuflaje, el bochinche, la revuelta y transeúntes. Bailarinas: encapuchadas/tramoyas de la escena.	Contagio. Contigüidad. Acciónreacción. Imitación.	Atmósfera sonora. Realización de sonidos.	De uso y de acción.
		Explícita: elegir un final.	Audiencia: escapistas, muertos y testigos. Bailarinas: capuchas.		Guía.	De acción.
La plaza.	Se convoca a una celebración bailada.	Tácita: celebrar.	Audiencia: participantes. Bailarinas: participantes.	Contagio. Imitación.	Guía. Atmósfera sonora.	

Tabla 7. Resumen modelo de dispositivo relacional Si no puedo bailar, no es mi revolución

En este dispositivo podemos observar un viaje en que se invita a la audiencia a pasar por distintos niveles de participación: audiencia-observadora; audiencia-exploradora; audiencia-bailarina. Para ello enfatizamos dos estrategias: (1) el uso de diversos contextos y (2) la implementación de objetos kinéticos colectivos, con el objetivo de poner en valor la experiencia colaborativa dentro de la propuesta relacional.

En la conversación post función, la audiencia comentó que les acomodó la utilización del museo como contexto para iniciar la obra, ya que les ofrecía un tipo de encuentro social donde operaba claramente el binario sujeto-objeto que caracteriza al régimen visual del arte clásico, por lo que el museo como ficción fue la trama adecuada para provocar el deseo de hacer una sucesión de actos revolucionarios, motivados por las ganas de ocupar el lugar que tradicionalmente tienen reservado los/las intérpretes en una obra escénica.

A su vez, las y los participantes valoraron la propuesta de los objetos kinéticos, pues ofrecían fácilmente un modo de uso sin instrucción, guía o intérprete. De esta manera, ocurría una experiencia más directa y horizontal entre la audiencia y la obra, en la que fueron disminuyendo las jerarquías que usualmente aparecen en prácticas de estas características (en que los artistas conducen y la audiencia sigue). Además, la audiencia observó que al usar o accionar los objetos kinéticos podían entrar en una experiencia dancística sin tener conocimientos previos en la disciplina.

Un hallazgo que nos develó la aplicación de este dispositivo fue que para toda experiencia participativa hay que crear reglas e instrucciones claras y un mecanismo simple de transmisión, pues durante la propuesta se le entregó a la audiencia papeles escritos con instrucciones, las que no fueron comprendidas ni leídas por todas/os las/las participantes, lo que impidió que

una de las escenas de la propuesta ocurriera. En este sentido, una alternativa para que la audiencia reciba las reglas es, por ejemplo, crear un método de traspaso de la información entre la audiencia, ya que, si al menos una de las personas comprende la indicación, dicho sujeto podría estar capacitado para transmitir la información al resto de las y los participantes.

Por último, la audiencia valoró la posibilidad de elegir un final para su participación en la obra y cerrar la experiencia bailando libremente con las y los otros participantes, pues ello les permitió conectarse con la experiencia gozosa y catártica del baile colectivo.

6. Reflexiones finales

A partir de los obstáculos y hallazgos de esta investigación, logramos articular un modelo de dispositivo relacional para la danza que sitúa en el centro de la experiencia escénica al cuerpo de la audiencia y su capacidad de transformar su realidad inmediata. Si bien nos parece interesante la versatilidad de formatos, estéticas e incluso temáticas que soporta este modelo de creación, pudiendo ser utilizado en diferentes contextos artísticos, creemos que su potencial aparece cuando se pone en relación con los procesos político-sociales que caracterizan el contexto actual en el cual se inserta esta investigación. Este dispositivo que responde a las nociones de participación, co-presencia física y la afección de los cuerpos, se vincula estrechamente con la necesidad de la reconstrucción social y participación ciudadana que surge a partir del estallido social en Chile; y de la urgencia del contacto corporal, que se ha desprendido por el distanciamiento físico provocado por la emergencia sanitaria del Covid-19.

A partir de los dos procesos que explican nuestro contexto – organización social y distanciamiento físico– ¿qué horizontes posibles puede

ofrecer una práctica participativa en danza? Para comenzar a delinear una respuesta iniciaremos caracterizando esta práctica como un ejercicio escénico que pone en valor la experiencia sensible que ofrece el arte, en tanto experiencia que involucra al cuerpo en la acción estética. Particularmente para el campo de la danza, creemos que esta experiencia se vincula específicamente con una afección corporal a nivel kinético, cuestión que la diferencia radicalmente de otras prácticas escénicas, donde se espera que el público pueda interpretar un discurso que la obra contendría, propio de una lógica comunicador/artista-receptor/audiencia. Por el contrario, este tipo de prácticas se centra en la interacción física entre las y los participantes, busca que la audiencia sea capaz de tomar decisiones que afectan su entorno, promueve la capacidad de actuar, intervenir, conectar con el medio que les rodea y pone en el centro de la experiencia al cuerpo.

Es precisamente por esto, que para este dispositivo creamos tres tipos de estrategias de participación corporal, las cuales buscan diferentes formas de afectar kinéticamente el cuerpo de la audiencia. La necesidad de movilizar físicamente al público radica en nuestro contexto, donde el imperativo del rendimiento y la productividad han anulado la conexión con el propio cuerpo y con el de los/as otros/as, así como la capacidad de disfrute corporal a través de la movilidad no productiva. En este sentido, podemos observar la potencia de la experiencia kinética colectiva en las multitudinarias manifestaciones desplegadas desde el estallido social hasta hoy, donde el cuerpo, su agitación y expresividad en las calles se ha convertido en protagonistas de la revolución. Despliegue corporal que se ha vuelto una necesidad en el contexto de pandemia, donde el confinamiento ha limitado el movimiento del cuerpo y sus capacidades, volviéndose urgente generar prácticas sensibles que sitúen al cuerpo en el centro de la acción, donde la movilidad es

comprendida desde un lugar gozoso y expresivo, potenciando la conexión con sí mismo/a y con otros/as.

En este sentido, la frase de Emma Goldman nos permitió caracterizar nuestra práctica participativa, donde para la la autora el concepto de baile simboliza el territorio del cuerpo y el goce. El enunciado devela un deseo de revolución por aquellas cosas que suelen quedar fuera de las demandas sociales: el derecho a disfrutar de la vida cotidiana, a poder acceder a las cosas bellas, a sentir inspiración por cada quehacer al que nos enfrentemos, al derecho a la libertad de expresión y a vivenciar cuerpos libres y gozosos (GOLDMAN, 2017). Podemos relacionar estas ideas con el contexto chileno, donde al igual que en otras sociedades capitalistas y neoliberales del mundo, “los siglos de disciplinamiento de los cuerpos a través de los imperativos del trabajo y el rendimiento han minado su capacidad de goce” (PÉREZ ROYO, 2019, p. 123). El modelo de dispositivo relacional hallado se vincula con dichos principios pues busca que la audiencia pueda participar de una práctica en movimiento, gozosa, no jerárquica y de interacción constante. Por otra parte, este modelo propone una estructura clara, lo suficientemente abierta para que los cuerpos se puedan mover y organizar tanto de forma colectiva como individual. Así mismo, al situar a la audiencia en un contexto no cotidiano, se busca salir del condicionamiento de la productividad, pues las acciones que se exploran a través del dispositivo buscan la conexión y afección, más que el deber/hacer propios de la sociedad del rendimiento.

Finalmente nos parece importante aclarar, que como hemos visto, la aplicación de este modelo no asegura el éxito de la experiencia, más bien funciona como una estructura que organiza los elementos constituyentes de una práctica participativa. En este sentido, cabe señalar que el colectivo ha experimentado con el modelo propuesto y hemos comprobado que su

aplicación puede ir más allá de las condiciones mínimas que se podrían esperar de una práctica participativa: la co-presencialidad. Dado el contexto de pandemia, se experimentó con el modelo en un formato online a través del proyecto *Telekinesis*. Nos parece importante mencionar brevemente esta experiencia, pues demuestra el alcance que puede tener esta investigación en diferentes formatos. A partir de esta práctica a distancia pudimos comprobar que tener claridad tanto de las estrategias básicas como corporales permite realizar traducciones no presenciales, en las que de igual modo se genera una experiencia artística que afecta el cuerpo de la audiencia, que le ofrece ser co-creadora y transformar la realidad cotidiana en el espacio doméstico. Si bien, en este caso el trabajo colectivo no es presencial, de igual forma se genera una sensación de compañía pues la experiencia ocurre de manera sincrónica.

Para terminar, quisiéramos mencionar que atendiendo también a las realidades fuera de nuestro contexto local, creemos que las prácticas participativas, y particularmente en danza, hoy en día son fundamentales. En este sentido, esperamos que esta investigación aporte en conocimiento, definición y comprensión de los elementos constitutivos de una práctica de estas características. Aun cuando la particularidad del abordaje de tal problemática en esta creación-investigación responde a las preguntas e imaginarios propios del colectivo, creemos que es un material concreto sobre el cual seguir discutiendo, tanto a nivel teórico como práctico, sobre la capacidad relacional de la danza, un potencial en permanente expansión.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.

CRESPO-MARTÍN, Bibiana. Arte participativo en el espacio público: proposiciones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. **On the Waterfront**, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. 45, nº 2, p. 7-36, Julio 2016.

ENRILE, Juan Pedro. **Teatro relacional**: Una estética participativa de dimensión política. España: Fundamentos, 2016.

DICCIONARIO ETIMOLÓGICO. (s.f.). Kinésica. En Diccionario etimológico castellano en línea. <http://etimologias.dechile.net/?kine.sica> Recuperado en: 13, Jul, 2020.

FISHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada, 2011.

GOLDMAN, Emma. **Feminismo y anarquismo**. Madrid: Enclave de Libros, 2017.

HAN, Byung-Chul. **La sociedad del cansancio**. Barcelona: Herder, 2012.

LANG, Silvio. Manifiesto de la práctica escénica. En: HANG, Bárbara & MUÑOZ, Agustina. **El tiempo es lo único que tenemos**: actualidad de las artes performativas. Buenos Aires: Caja negra, 2019. 113- 122.

LOUPPE, Laurence. **Poética de la danza contemporánea**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011

MUJICA, Valeria. **La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea**. Tesis de Licenciatura en Artes sin publicar. Universidad de Chile. 2012

PÉREZ ROYO, Victoria & AGULLÓ, Diego. **Componer el plural**: escena, cuerpo, política. Madrid: Polígrafa, 2017.

PÉREZ ROYO, Victoria. Corporalidades disidentes en la celebración: fiesta y política en la escena contemporánea. En: HANG, Bárbara & MUÑOZ, Agustina. **El tiempo es lo único que tenemos**: actualidad de las artes performativas. Buenos Aires: Caja negra, 2019. 123-144.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London, New York: Verso, 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f). Revolución. En Diccionario de la lengua española., <https://dle.rae.es/revoluci%C3%B3n> Recuperado en: 10, Mar, 2020

SHULMAN, Alix Kates. Dances with feminists. **Women's Review of Books**, Wellesley, MA, Wellesley Centers for Women, vol. 9, n° 3, p. 13, Diciembre 1991.

THOMPSON, James. **Performance affects: applied theatre and the end of effect**. London: Palgrave Macmillan, 2009.

WHITE, Gareth. **Audience participation in theatre: aesthetics of the invitation**. London: Palgrave Macmillan, 2013

NOTAS

ⁱ Al hablar de una práctica participativa en las artes, es útil recordar que este fenómeno se dio con fuerza en dos ocasiones durante el siglo pasado: en los años diez y veinte, de la mano de las vanguardias históricas, como ocurrieron con las veladas interdisciplinarias del grupo futurista de Filippo Tommaso Marinetti, los Tours Guiados de los surrealistas, las fiestas de la Bauhaus alemana, el teatro espontáneo Jacob Levi Moreno, etcétera; y en los años sesenta y setenta, impulsado por el *pop art* y por diversas escuelas, como el situacionismo, a través de prácticas como los happenings con el Living Theatre y el Performance Group, los experimentos parateatrales de Jerzy Grotowski, en Latinoamérica con los experimentos de Lygia Clark y Hélio Oiticica y la aparición del teatro del oprimido de Augusto Boal, por mencionar solo algunos referentes. Estos dos fenómenos coinciden con situaciones sociales liminales: final de la primera guerra mundial y la guerra fría, respectivamente. Véase *Teatro relacional* de Juan Pedro Enrile (2016).

ⁱⁱ En el caso de la disciplina del teatro es posible encontrar abundante teoría sobre experiencias que involucran la participación de audiencias. Algunos ejemplos son *Teatro relacional* de Juan Pedro Enrile, *Historical affects and the early modern theater*, editado por Ronda Arab, Michelle Dowd y Adam Zucker, *Immersive theatre: engaging the audience* de Josh Machamer y *Audience participation in theatre: aesthetics of the invitation* de Gareth White.

ⁱⁱⁱ La célebre frase no fue pronunciada textualmente por la anarquista y feminista de origen lituano, sino que es una abreviación de un fragmento de su autobiografía en el libro *Living my life*. Este parafraseo fue realizado por el anarquista Jack Frager para usarlo como un eslogan por anarquistas y feministas que celebraban el término de la guerra de Vietnam en EEUU en 1973, y que posteriormente se convirtió en la consigna feminista de aquella época (Shulman, 1991).

^{iv} Real Academia Española, s.f., definición 2.

^v La noción de cognición corpórea ha sido abordada por diferentes pensadores y científicos como Maturana (1980), Varela, Thompson y Rosh (1992), y Lakoff y Johnson (1999), entre otros. Tales autores proponen que el conocimiento no emerge desde el proceso de una mente pasiva sino que desde un encuentro corporal con el entorno. Estas ideas son generalmente propuestas en oposición al modelo cartesiano, basado en la idea de que mente y cuerpo son ámbitos diferentes e independientes.

^{vi} Diccionario Etimológico Castellano.

^{vii} Utilizaremos el término *práctica*, que refiere a los “modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción” (Lang, 2019, p. 13). Nos referiremos entonces a *práctica participativa* en tanto el interés radica en el proceso y en aquello que caracteriza este quehacer; al contrario de lo que se entiende comúnmente por obra, que otorga mayor relevancia al producto repetible y su posible capacidad de ser archivado para el futuro.

^{viii} Cabe mencionar que el sonido también tiene implicancias a nivel emocional; sin embargo, para efectos de esta investigación hemos enfocado su análisis exclusivamente en la afección kinética.

^{ix} Es importante señalar que estas clasificaciones no son las únicas que existen, sino que las que fueron exploradas durante el proceso de investigación. Creemos que sirven como punto de partida para imaginar otras.

^x Si bien esta estrategia no la utilizamos en nuestros ejercicios, creemos que puede ser útil para elaborar un dispositivo que requiera ciertas confrontaciones.

^{xi} Para la creación de los objetos kinéticos nuestro referente fue el proyecto *Vestuario y movimiento somático* (2011) de la artista Sally E. Dean, quien diseña trajes multisensoriales que provocan experiencias psicofísicas así como las obras de la escultora chilena Camila Ramírez, *Carretillas comunitarias* (2014) y *Palas comunitarias* (2012), que consisten en la transformación de un objeto de uso exclusivamente individual a uno colectivo.

***Camila Rojas Cannobbio**, Docente Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile, Artista escénica, docente e investigadora en el área del movimiento y la performance. Titulada en actuación en la UC Chile,

Magister en Performance, y en Dirección del Movimiento en Royal Central School of Speech and Drama, UK. Es creadora colaboradora de los colectivos Co-inspirantes y Teatro del Sonido. Actualmente trabaja como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

****Loreto Caviedes Jeria**, Investigadora independiente, Creadora, investigadora y pedagoga en danza. Titulada en danza con mención en pedagogía de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile. Es creadora colaboradora de los colectivos Co-inspirantes y En-puja. Como investigadora forma parte del Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas.

Submissão: 09/09/2020

Aprovação: 14/12/2020